

Apariencia y vulneración

STANISLAUS VON MOOS ENTREVISTA A JACQUES HERZOG I A PIERRE DE MEURON

Basilea, base y campo de operaciones de los arquitectos Herzog y De Meuron, en muchos sentidos no es una típica ciudad suiza. En primer lugar es una ciudad fronteriza: se siente, como en ninguna otra parte de este pequeño país, penetrar el aire de Europa desde la llanura de Baden y desde Alsacia. Escenario de una impulsiva expansión industrial, debida tanto a su situación en el recodo del Rin como a una ciencia y cultura humanista que, desde el Renacimiento, ha estado floreciendo aquí. Gracias a estos dos factores, Basilea tiene, por ejemplo, un museo, que no sólo es uno de los grandes de Europa, sino que en él la presentación del arte más moderno es tradición desde hace mucho.

Directamente relacionado con la Arquitectura, la impresión principal que la ciudad ofrece al visitante, ya al abandonar la estación, es la caótica imagen urbana; no hay nada de la armonía (engañosa, por cierto, ya que es sólo aparente) del centro de Berna, por ejemplo. Un desorden de calles, pasos elevados y subterráneos, torres de bancos y oficinas y, entremedio, como un resto, una pequeña ciudad adornada como una tarta de chocolate o mazapán (como la Ritttergasse de Münster). Aquí es donde tienen su despacho los arquitectos Herzog y De Meuron.

En Basilea también hay una tradición de arquitectura moderna que se hace presente entre la famosa Androniuskirche, de Karl Moser (1925-27), y el audaz proyecto no realizado de Hannes Meyer para la Peterschule, con el patio de recreo colgante, o la urbanización Eglisee como la Werkbundsiedlung suiza (1929) por un lado, y un gran número de cuidados edificios de viviendas, industriales y administrativos de significativos arquitectos modernos de la «Segunda Generación»: O.R. Salvisberg, Armin Meili, Hermann Baur, por otro. Basilea, su desorden y la actualidad de la arquitectura de entreguerras son el marco del trabajo de Herzog y De Meuron, y también constituyen el punto de partida de esta conversación.

Dos cosas permanecen en mi recuerdo de nuestro primer encuentro. Recuerdo que hablamos del desorden característico del paisaje urbano de Basilea y me llamó la atención que habláseis de ello como el que habla de un paisaje al que se le ha cogido cariño, sin

Appearance and injury

Basel, location and operational field for the architects Herzog and de Meuron, is in many respects an atypical Swiss city. First of all, it is a border city. Like nowhere else in this small country, European air wafts in from the plains of Baden and the Alsace. The showplace of an erratic industrial expansion thanks to its location at the bend of the Rhine as well as to its blossoming humanistic tradition of science and culture since the Renaissance. Both factors are responsible, for example, for Basel's Art Museum, which is not only one of the most important in Europe, but one in which the presentation of avant-garde art has long been tradition.

Architecturally speaking, it is the wreckage of the urban landscape that strikes the visitor as soon as he leaves the train station. Nothing here of the closed unity (deceptive as it may be) of Bern's city center for example. A confusion of streets, over and underpasses, banking and administration towers, as well as the cleaned-up leftover chocolate or marzipan candy old town in between (such as the Ritttergasse near the Cathedral), where the architects Herzog and de Meuron's office is located.

There is also a tradition of modern architecture in Basel. It extends from Karl Moser's famous Antonius Church (1925-27) to Hanner Meyer's bold unrealized project for the *Peterschule* with its suspended recess area or the Eglisee settlement as a Swiss *Werkbund* development (1929), on the one hand, and numerous well-kept residential, industrial and administrative buildings by important modern architects of the «Second Guard»: O.R. Salvisberg, Armin Meili and Hermann Baur. Basel, its wreckage, and the stimulating presence of a substantial architectural heritage of the period between the two world wars are the framework for Herzog and De Meuron's work. They are also the point of departure for this conversation.

Two things stuck in my mind from our first meeting. At the time we spoke about the characteristic wreckage of the urban landscape in Basel and I noticed that you talked about it in the

same way that you would speak of a pastoral landscape that you liked, i.e. without anger. Further, we looked at buildings from the Modern Movement of the 1920s and '30s and what surprised me was that you seemed to have much more direct relationship to those realized by the «Second Guard» of the Modern Movement, the well made, technically elaborate realizations of pragmatists such as Salvisberg, Meili or Hermann Baur in the 1940s, than to those classics of *Neues Bauen*.

This pragmatic position, as you call it, in the architecture of the 1930s fascinates us today with its discreet, somewhat sad, and yet sober presence in the city. This aura arises from the fact that this architecture is stamped on one hand with the bold formal details of the *Neues Bauen* and flirts with the idea of the modern metropolis, whereas, on the other hand, it displays the «virtues» of plain, restrained Swiss mediocrity.

Thus, the fascination lies precisely in this non-definitive attitude between conformity and rebellion, which was for architects at that time not a conscious position, but, as we think, the consequence of a lack of personality and definitive artistic commitment.

In fact, what we loved in Salvisberg when we «discovered» him seven or eight years ago was the «ordinary» character of this architecture and its simultaneous unobtrusive, and precisely for this reason, convincing high quality. The exhibition showing at the present time also put a lid on my excitement. What appeared to us to be «ordinary» (as an attitude) then and a refreshing contrast to the originality fetishism» of the «quality architecture» of the late seventies, finally appears to be to a large degree a simple steering towards Swiss mediocrity.

In relation to our work we are interested in precisely this non-definitiveness, which can also be understood as a kind of insidiousness or double standard, as a metaphor for today's city and its inhabitants, their social cohabitation, the difficulties of couple relationships, perhaps too simply as the expression of insecurity and the impossibility of expressing a social Utopia with a formal architectural canon as was attempted today through the forced Mannerism of a few recognized protagonists of the so-called Post-Modern Movement. In your work I see something of a continuation of this Utopian tradition, admittedly related to and combined with even very decidedly pragmatic houses.

saña. Además, también contemplamos construcciones de la Modernidad, es decir de los años 20 y 30, y lo que me sorprendió fue que parecía como si tuviérais una relación mucho más directa con las realizaciones de la «Segunda Línea» de la Modernidad (con las bien hechas, con las técnicamente prestigiosas realizaciones de pragmáticos como Salvisberg, Meili o Baur en los años 40), más que con las clásicas de la *Neues Bauen* (Nueva Construcción). No me pareció que esto fuese del todo casual: en esta relación con una Modernidad «sin utopía» yo también veo algo, que se vuelve fecundo en vuestro trabajo. ¿O ya no es así hoy?

Esta actitud pragmática —como tú la llamas— en la arquitectura de los años 30 nos fascina por su efecto en la ciudad y que hoy nos parece moderado, algo triste y, no obstante, sobrio. Esta emanación es el resultado de la circunstancia de que, por un lado, se coqueteó con osados detalles formales de la «Nueva Construcción», tal vez de Le Corbusier y con la idea de la gran ciudad, y por otro lado, que estos detalles estaban llenos de una honrada y moderada mediocridad suiza.

Es decir, esta fascinación está justamente en esta ambigüedad entre la adaptación y la rebelión, que sin embargo no era una postura consciente de los arquitectos de entonces, sino que se tiene que entender más bien como una consecuencia de una falta de personalidad y de un compromiso artístico concreto.

En efecto, lo que amábamos en Salvisberg, cuando lo «descubrimos» hace 7 u 8 años, era el carácter «corriente» de esta arquitectura y a la vez su discreto y, precisamente por ello, convincente tipo de calidad, de un alto valor. La exposición que se exhibe actualmente también ha enfriado mi entusiasmo. Lo que en aquel tiempo se nos presentaba como «normalidad» (en el sentido de una actitud) y como contraste liberador del «fetichismo por la originalidad» de la «arquitectura cualitativa» de los tardíos años setenta, se ha mostrado al final, en gran parte, como un simple regreso a la mediocridad suiza.

A nosotros nos interesa, refiriéndonos a nuestro trabajo, precisamente esta ambigüedad, que también se puede entender como una especie de alevosía, de doblez, como metáfora de la ciudad actual y de sus habitantes, de su convivencia social, de las dificultades de relación

entre la pareja. O quizás, simplemente, como la expresión de una inseguridad y de la imposibilidad de expresar con un canon formal de arquitectura una utopía social, como se intentó en los años 20 y principio de los 30 (y como hoy lo vuelven a intentar de una manera artificial algunos reconocidos protagonistas de la llamada Posmodernidad).

En vosotros veo algo así como una supervivencia de esta tradición utópica, siempre unida y combinada con casas que son, incluso, muy decididamente pragmáticas.

Por un lado abordáis enérgicamente la función doméstica, lo que es habitual, corrientemente (precisamente en la Casa de Dagmersellen, que es extraordinariamente tranquila); por el otro lado, existen elementos que tienen un carácter más fundamental, y que llaman la atención sobre una dimensión que la antigua Modernidad clásica tenía, y que la Modernidad pragmática de Meili, Salvisberg y Baur ya no tiene.

APARIENCIA SUPERFICIAL, VULNERACIÓN SUBTERRÁNEA

Has hablado de lo «tranquilo», en relación con la casa del veterinario en Dagmersellen, es un tema que nos interesó para este lugar (Dagmersellen es una comunidad mediana junto a la autopista de Basilea a Lucerna): lo tranquilo y confiado, lo oculto e integrado.

Intentamos construir una casa que por un lado se «acercara» a las casas vecinas contemporáneas (que a su vez remiten a un pretendido estilo del lugar) y al mismo tiempo queríamos que la falsedad de una adaptación de este tipo se hiciera perceptible.

Esto corresponde a una especie de dramatización, que nos ha sido inspirada por el cine y que nos es próxima: Hitchcock enreda transcurso de acciones cotidianas, arquitecturas confiadas, personas anodinas, en una red de vinculaciones y presiones materiales que no se puede desenredar. Esto es: nuestra sensación de realidad de la cotidianidad está en relación con estas imágenes de apariencia superficial y de vulneración subterránea.

Volviendo otra vez al ejemplo de la casa del veterinario en Dagmersellen, la utilización de tejas marrones, las viguetas pintadas en marrón y la fachada del garaje pintada en negro-marrón-ocre, por una parte, hace referencia a los edificios vecinos y, por otra, es un comentario, una especie de interrogación: ¿por qué ese marrón, esa aparente cercanía a la madera, esa apropiación de la naturaleza y esa «relación intacta» de cultura y naturaleza? La fachada

On the one hand, you make a strong point of working with the residential function, with the near-at-hand, the everyday quality of life (especially in the house at Dagmersellen, which is very peaceful). On the other hand, there are elements of a more fundamental character which point to a dimension which the early classical Modern Movement possessed and which the pragmatic Modern style of Meili, Salvisberg and Baur no longer had.

Surface, Appearance and Subliminal Injury

The «peacefulness» which you mention regarding the veterinarian's house in Dagmersellen is a theme that interested us in this case and for this place —Dagmersellen— a rather mediocre village on the road from Basel to Lucerne; peacefulness and familiarity; hidden-away and well-integrated.

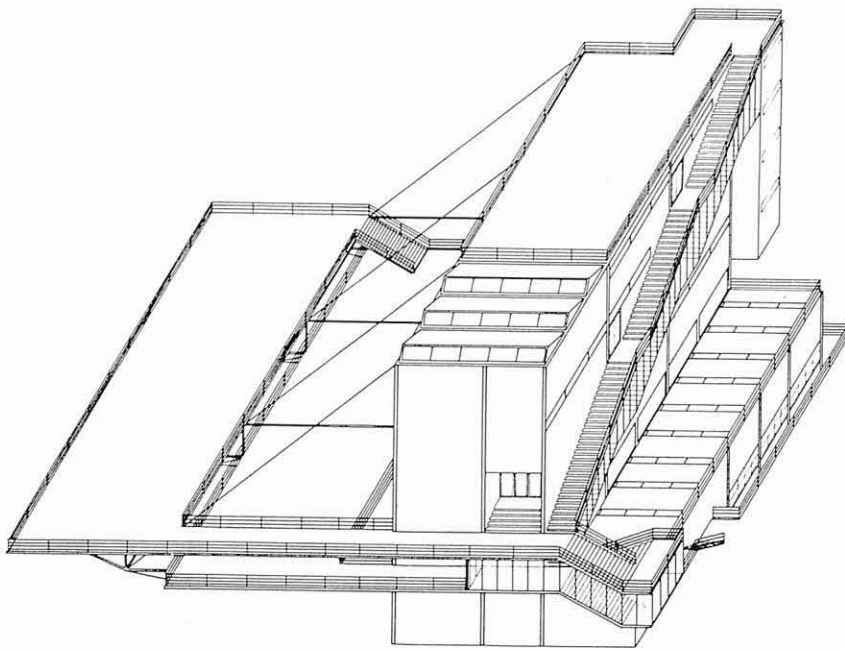
We tried to build a house which, on the one hand, «approached» the neighboring houses which were of the same period (and which on their part referred to the supposed style of the area). At the same time we wanted to let the fallaciousness of such conformity be felt.

This corresponds to a kind of a dramaturgy which we have seen in the *film medium* and which comes close to our own preoccupations as architects. Hitchcock spins normal daily patterns of activity, familiar architecture and inconspicuous people into an inextricable net of entanglements and constraints. Our sensibility for the reality of daily life is related to these images of a surface appearance and a subliminal injury.

To use the example of the veterinarian's house at Dagmersellen once again: the use of brown tiles, brown-painted beams and a black/brown/ochre-colored garage façade is on the one hand related to the neighboring buildings and, on the other hand, a commentary, a kind of questioning: Why this brown paint, this seeming similarity to wood, to naturalness and «intact relationships» between culture and nature? The brown garage façade is clearly recognizable from close up as paint, as a bad imitation of wood and is nonetheless integrated into the buildings of the area at further distancing.

Historically the area was not so much influenced by the suburban house form as it was by the agricultural use of the land.

In my opinion, what makes agricultural architecture so interesting is that it is, to put it negatively, a ruined architecture. Putting it positively, it is



Hannes Meyer. Proyecto para la Petersschule. Basilea. 1926.

Hannes Meyer. Project for the Petersschule. Basel. 1926.

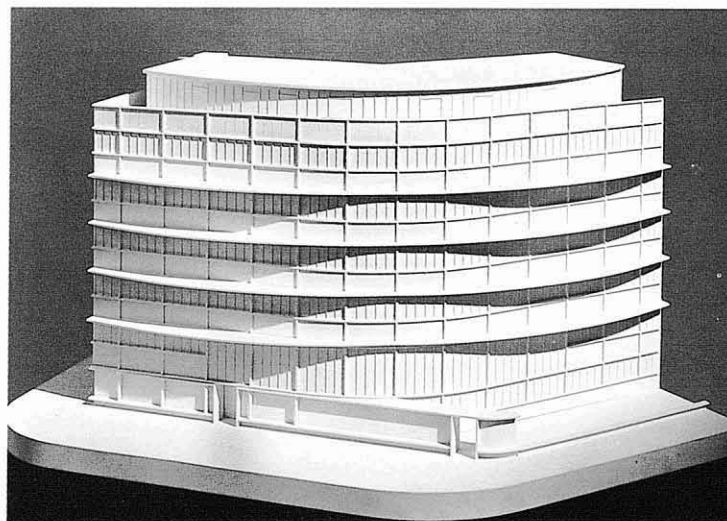
Petersschule con el área de recreo tal como se construyó. 1928-29

Petersschule Recreation area as built. 1928-29



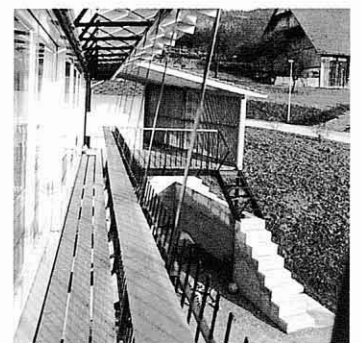
Hermann Bauer.
Hospital cantonal de Basilea. 1942

Hermann Bauer.
Basel Cantonal Hospital. 1942



J. Herzog & P. de Meuron.
Proyecto de edificio
de apartamentos en Basilea. 1985.
Foto: Alexander von Steiger.

J. Herzog & P. de Meuron.
Apartment Building at Basel.
Project. 1985.



J. Herzog & P. de Meuron.
Casa en Dagmersellen, 1985.

J. Herzog & P. de Meuron.
House at Dagmersellen. 1985.

marrón del garaje desde cerca es reconocible claramente como una pintura, como una mala imitación de la madera, y, no obstante, desde una distancia mayor se integra en la construcción del lugar.

Históricamente los alrededores no están tan determinados por las casitas suburbanas, sino por la utilización agrícola del suelo.

Lo que hace a la arquitectura agrícola tan interesante a mis ojos es que ésta, hablando negativamente, es una arquitectura rota. Hablando positivamente, es una arquitectura que siempre ha sido cambiada, en la cual, la modificación, el cambio, los añadidos, las sus-tracciones se han convertido en un elemento constituyente. Y esto también se encuentra en vosotros. Hay cosas que casi tienen un carácter accidental como la cubierta colocada oblicuamente. Estas cosas toman la palabra en cuanto se introduce una rotura, por con-traposición a las casas de los alrededores, toscas pero «cerradas en sí mismas», que están allí. Esta rotura es lo que me interesa. Naturalmente también existía en la antigua arqui-tectura agrícola; y parece ser algo por lo que también se interesó, por ejemplo, la arqui-tectura del «Shingle Style».

ADAPTACIÓN Y DELIMITACIÓN

Esta es una observación interesante. Esta relación con lo agrícola y las construcciones in-dustriales del interior, típicamente suizas, también fue realmente importante para nosotros. Por esto esta combinación especial de tejado de dos aguas con ventanas corridas horizontales, que en realidad es un elemento de aquellas construcciones industriales que surgieron en los años 50 y 60 a lo largo de las autopistas suizas (igual que ahora sucede en Dagmersellen donde se experimenta un *boom* constructivo debido al enlace de la autopista).

Aun así, la casa del veterinario en Dagmersellen está integrada en el paisaje natural y urba-no con mucho más empeño que la *Casa Azul* (1979-80) cerca de Basilea, la cual —en la aglome-ración de la gran ciudad— se presenta mucho más «inconveniente», se diferencia mucho más. Al igual que el marrón en Dagmersellen, aquí, el pigmento azul como capa más exterior del edificio, como una especie de epidermis arquitectónica, juega un papel decisivo para la percep-ción corporal. Esto demuestra que nosotros no elegimos el color primariamente según prefe-rencias estéticas, sino más bien por su contenido corporal, sensual.

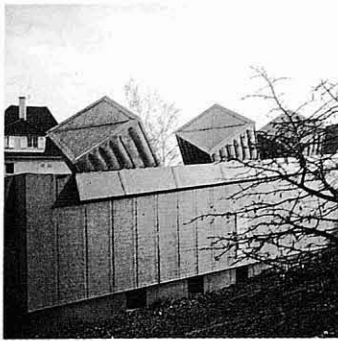
an architecture which has always been changed again and again. One in which the modification, the change, the addi-tion, the tear-something-off-again has become a constituent element. This is also true of your work. There are things, which have an almost accidental charac-ter, such as the shed set on crookedly. This comes to the fore in that a ruptu-re is introduced, as opposed to the «for-mal integration» displayed by the house in the neighborhood. This rupture is what interests me. It is also present of course in the old agricultural architec-ture and it also seems to be something in which the architecture of the Shingle Style was interested.

Conformity and Delimitation

That is an interesting observation. The reference to agricultural and typical Swiss Midland industrial building was in fact im-portant to us. Therefore: the strange com-bination of the gabled roof with the horizontal bands of windows, which is ac-tually an element of those industrial build-ings which grew up along the Swiss highways in the 1950s and 60s. (Just as now Dagmersellen is experiencing a build-ing boom through its new highway en-trance.)

Anyway, the veterinarian's house in Dagmersellen is still much more strongly based on an idea of integration with both the constructed and the natural land-scape than the Blue House (1979/80) near Basel, which differs much more, is much less «polite» amid the urban agglomera-tion. The blue color pigment as the outer-most building layer plays an important role, just as the brown does in Dagmer-sellen, as a kind of architectonic epidermis for its physical perception. It shows that we do not choose colors primarily accord-ing to aesthetic preference, but rather ac-cording to physical sensual content.

Nevertheless, it is also true for the «impolite» house in Oberwil near Bas-el that your architecture refers in its proportions and in its method of detail-ing to the small and the normal that lies around it, as opposed to a «quality architecture» which tends to present eternal and absolute atavisms in a de-monstrative way, independent of the built environment already at hand. To give one example: Mario Botta. Com-pared to the formal and reflecting knots and entanglements of your architectu-re, an architect such as Botta moves much more freely. Of course he is also moving in a pattern that tends to be a cultural vacuum.



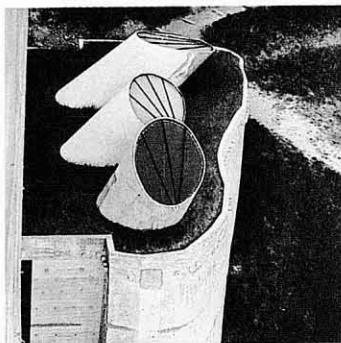
J. Herzog & P. de Meuron.
Estudios fotográficos en Weil. 1982.

J. Herzog & P. de Meuron.
Photo studios at Weil. 1982.



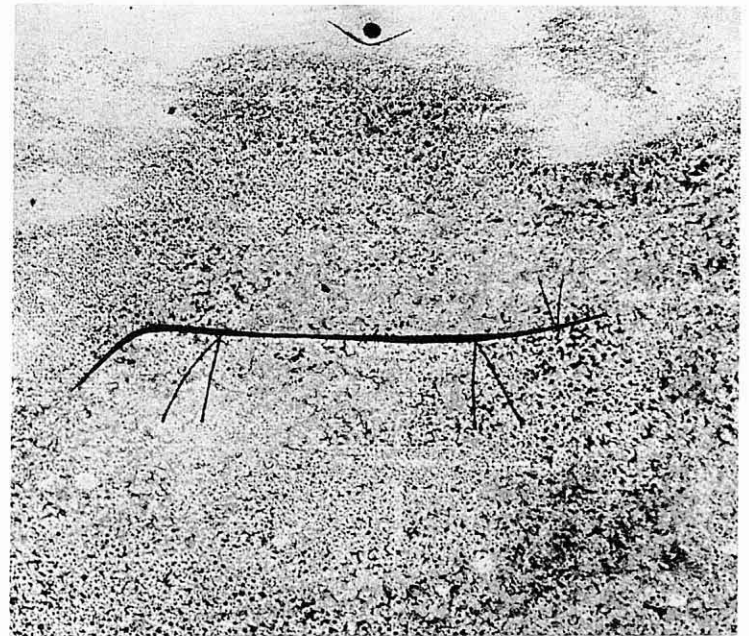
J. Herzog & P. de Meuron.
Proyecto de piscinas en Riehen. 1982.

J. Herzog & P. de Meuron.
Swimming Pool at Riehen. Project. 1982.



Paul Klee.
Pluma y acuarela sobre papel. 1930.

Paul Klee.
Feather and water colour on paper. 1930.



F. L. Wright.
Vivienda en Okemos. Michigan. 1939.

F. L. Wright.
House at Okemos. Michigan. 1939.

Le Corbusier. La Tourette. 1958.

Le Corbusier. La Tourette. 1958.

A pesar de todo, también para la «inconveniente» casa en Oberwil, es cierto que vuestra arquitectura, en su proporción y en sus detalles, se refiere a lo pequeño y cotidiano, que por eso está ahí, en contraposición a una «arquitectura de calidad», que de una manera demostrativa presenta eternos y absolutos atavismos de la construcción, independientemente del campo constructivo existente alrededor. Por citar un ejemplo: Mario Botta. En comparación con las ligaduras y los vínculos formales y narrativos de vuestra arquitectura, un arquitecto como Botta se mueve más libremente. De todos modos él también se mueve en un vacío cultural relativo.

Esta pregunta también tiene que ver con el tema de la adaptación y de la delimitación, como se ha discutido antes en los ejemplos de la casa del veterinario y de la *Casa Azul*. El estudio fotográfico de Weil, citando otro ejemplo, participa de las dos tendencias: la «integración» (fachada acartonada de cubiertas, arquitectura de patio interior) y la delimitación (iden-

tividad de la forma del tejado fuertemente plástica), que aquí parece expresar una especie de «levantarse de» (en el sentido aéreo-corporal).

Mientras que, por otra parte, el proyecto del teatro para Visp (1984) se delimita radicalmente como un «bloque errático» de capas de piedra en medio de bloques de viviendas especulativos y que debe derramar una fuerza integradora mediante una conexión cultural superior, paisajística, moderadamente material. Nuestra más reciente arquitectura construida: la casa de madera junto a un árbol Pawlonia (1984-85) ha sido realizada poniendo énfasis en una integración desacostumbrada hasta ahora para nosotros, casi en armonía con el jardín y con las edificaciones existentes. El desarrollo plásticamente escultural es muy discreto (cercano a una barraca) y se concentra en la relación con el árbol, utilizando las vigas apuntadas del suelo que sobresalen como lanzas (o uñas) para definir el ámbito del árbol.

ARQUITECTURA «PINTORESCA», TIPOLOGÍA Y «VALORES ETERNOS»

Si se tratase de delimitar vuestro trabajo como una manifestación plásticamente expresiva de una personalidad, yo lo calificaría como pictórico en el sentido de que para vosotros la «imagen» es muy importante: la imagen de la situación urbana o de la situación del paisaje que vosotros encontráis en cada caso. Y esta imagen, precisamente, no sólo está compuesta de componentes arquitectónicos, o de componentes constructivos urbanos, o de componentes constructivos en general, sino que entran en el juego componentes tecnológicos naturales de todo tipo y que vosotros abordáis. Aquí veo también una cierta contradicción en cuanto a la fijación unilateral sobre «tipología» tal como la presentan (entre otros) muchos discípulos de Aldo Rossi.

Nosotros no vemos ninguna contradicción entre una postura arquitectónica expresivamente plástica, y un método de proyectar tipológico y «gráfico». En nuestro trabajo se demuestra que son necesarios distintos métodos de trabajo y que pueden ser en cada caso los precisos. Como discípulos de Aldo Rossi hemos conocido, debido a unos comienzos tipológicos, la arbitrariedad de las intervenciones constructivas urbanas de después de la guerra y, desde hace unos años, el horror de los dogmáticos y formalistas racionalistas.

This question also has to do with the theme of conformity and delimitation as we discussed earlier with the examples of the veterinarian's house and the Blue House. The photo studio in Weil, as another example, carries both influences within it; «integration» (roofing-felt façade analogous to the small industrial sheds of the neighbourhood) and «delimitation» (strong sculptural identity of the roof-shape), which here appears to express a kind of «lift-off» (in the aircraft sense of the word).

While the theatre project for Visp (1984), as a stone-layered «founding» in the midst of speculative apartment complexes, is radically delimited and attempts to project an integrative strength through its scenic and material qualities that relate to the broader cultural and topographical context, our latest building, a wooden house which is near a pawlonia-tree (1984-85) is designed with an emphasis on integration, almost harmoniousness with the garden and existing buildings that was unusual to us up to now. The plastic sculptural build-up is very inconspicuous (almost a barrack) and is concentrated on the relationship to the tree, where the project pointed floor beams define the realm of the tree like spears (or fingernails).

«Pictorial» Architecture, Typology and «Lasting Values»

If I were to define your work in relation to an architecture as a three dimensional expression of «personality», I would call it «pictorial», meaning by this that for you the «image» is very important; i.e. the *image* of the urban or the scenic situation which you find in each case. And this image is not only put together from architectonic or urbanistic, or even building components. Natural and technological components of all kinds play a role and are addressed. In this I also see a certain counterposing to the one-sided fixation on «typology» so characteristic of many among the students of Aldo Rossi.

We do not see an opposition between a plastic-expressive architectural attitude and typological and more «pictorial» methods of drafting. In our work we have seen that a variety of working methods are necessary and that each can have its justification at certain times. As students of Aldo Rossi, we have got to know the arbitrariness of urban architectural encroachments after the Second World War from a typological basis and, in the past few years, we have come to realize the horror of rationalistic dogmatists and formalists.

Nonetheless, your specific use of images (what I called your «pictorial» approach) in the sense of a reflecting response to contextual circumstances is what differentiates your work from that of the «Structural Expressionists» or that of the «RATS».

Architecture as «Language of Images»

What are «images» in architecture? Today everybody works with «images» We brought this term into the architectural forum with our essay «The Specific Weight of Architectures» and since then this has often been misinterpreted. Architecture is architecture - as Aldo Rossi has said. So, we think that architectonic images must receive their strength as images through the medium of architecture, their ability to speak, to console, to heal. In the search for our own architecture, we are not interested in any language outside of the medium of architecture. We are not making collages; we are trying to create entire, specific architecture.

In your case, many among the «images» that constitute your architecture are not concerned with the outer appearance of your buildings, but rather, with their underlying concepts. Your architectural concepts are eminently pictorial; the statements expressed in your plans are of a pictorial nature. And that interests me. That would be the reason for my attempt to differentiate you from a strict typological school («New Simplicity», etc.). The images you use or which are called to mind by your work in this expanded sense are derived not only from architecture, but also from nature and from daily experience.

As a matter of fact contemporary artists do interest us more than contemporary architects whose design aesthetics we do not want to accept. Architecture's potential is wonderful. It should not try to become sculpture in the traditional sense and drift to art. It should unfold in its own medium-specific possibilities which, in certain cases, justify its proximity to artwork. Our brand of confrontation with architecture forces us to plumb the depths of this medium and to bring in physical and material situations in a way that sharpens our perception and helps us along at moments of dissatisfaction with our own work.

Stanislaus Von Moos

Born in 1940 in Lucerne, Switzerland. He is an art historian. He has taught at Harvard University, the Federal Institute of Technology at Lausanne, the University of Berne, and was Professor of Art History at the Institute of Technology at Delft (Holland). Founder and editor of the magazine «Archithese» from 1970 to 1980. At present, he is Fellow of the Institute for Advanced Study, Berlin, and has been Professor of Art History at the University of Zurich since 1983.

A pesar de todo, lo «imaginable» en el sentido de una aproximación reflexiva a lo contextual es lo que distingue vuestro trabajo del de los «plásticos» o de los «RATS».

ARQUITECTURA COMO «LENGUAJE DE IMÁGENES»

¿Qué son «imágenes» en la arquitectura? Hoy todos trabajan con «imágenes». Con nuestro artículo («*El peso específico de las arquitecturas*») introdujimos este concepto en la discusión arquitectónica y, desde entonces, a menudo se ha interpretado mal. Arquitectura es arquitectura (esto ya lo dijo Aldo Rossi). En relación con las imágenes esto quiere decir que las imágenes deben recibir su fuerza de imagen, su capacidad de hablar, de consolar, de curar por el medio arquitectura. A nosotros —en la búsqueda de nuestra arquitectura— no nos interesa ningún lenguaje fuera del medio arquitectura; nosotros no hacemos *collages*, nosotros intentamos crear arquitecturas específicas totales.

En vuestra arquitectura los conceptos del plano también son eminentemente plásticos: los mensajes que están metidos en vuestros planos son de tipo plástico. Y esto a mí me interesa —y éste sería también el sentido de mi intento de deslindaros de una escuela estrictamente tipológica («Nueva Sencillez», etc.)— que las respectivas imágenes caracterizadas, en este más ampliado y profundo sentido, utilizadas por vosotros no proceden sólo de la arquitectura, sino también de la naturaleza y de la experiencia cotidiana.

De hecho nos interesa más el arte figurativo contemporáneo que la arquitectura contemporánea, cuya estética no queremos aceptar. El potencial de la arquitectura es grandioso, no debería convertirse en escultura en el sentido convencional y desviarse como arte. Ella debe desenvolverse en las posibilidades de sus medios específicos, lo que en determinados casos justifica la cercanía a la obra de arte. El carácter de nuestro acuerdo con la arquitectura nos fuerza a sondear las posibilidades de este medio. Introducir la situación corporal y material en una categoría, que agudice nuestra percepción y después del descontento con el trabajo propio la impulse.

Stanislaus Von Moos

Nace en Lucerna, Suiza, en 1940. Es historiador del Arte y ha sido profesor en la Universidad de Harvard, en el Instituto Federal de Tecnología de Lausanne, en la Universidad de Berna y en el Instituto de Tecnología de Delft, en Holanda. Es fundador de la revista *Archithese*, de la que ha sido director durante el período de 1970 a 1980. Actualmente es miembro del Institute for Advanced Study y Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Zürich desde 1983.